

T.S.エリオットのアメリカ

——ザ・ドライ・サルヴェイジズ——

川 野 美 智 子

(1)

T.S.エリオット詩の終着点であり最高峰とされる *The Four Quartets* は、1944年（アメリカでは1943年）に現在の形にまとめられたが、もとは1篇ずつ独立して創作され、発表された。第一は1936年の“Burnt Norton”，第二作品“East Coker”は1940年，“The Dry Salvages”は1941年，“Little Gidding”は1942年と相次いで発表され、戯曲 *Murder in the Cathedral* (1935)，*Family Reunion* (1939) と時期的には絡まり合っている。詩の円熟と劇への関心の高まりと、そしてさらにヨーロッパを覆った戦雲がこの作品に大きな影響を与えた。

1914年ドイツへの留学をきっかけにハーヴァードを去ったエリオットにとって、27年後の“The Dry Salvages”は、練りに練られ深化した望郷の歌であった。タイトルとなった‘The Dry Salvages’は、アメリカ・マサチューセッツ州アン岬の北東岸の沖合いにある。詩人自身が詩の冒頭で説明しているように、おそらく *Les trois savages* という名の大西洋の波に洗われる岩礁群である。連作詩“Landscapes”の中の‘Cape Ann’にも片鱗が窺えるように、この地へのエリオットの思い入れには並々ならぬものがあつた。

この地方はエリオットの先祖アンドルー（1627-1704）がイングランドから移住してきたところであり、彼はアン岬の南方のセイレムに居を構えた。トマス・スターンズの祖父ウィリアム・グリーンリーフ（1811-87）は、ミズーリ州セントルイスに移り住んだが、その子でトマスの父であるヘンリーは、蒸し暑いセントルイスの夏をきらって1890年にグロースター郊外にサマーハウスを

建て、1896-1909の14年間毎夏家族を連れてここで過ごした。⁽¹⁾

そして彼の詩業の完成時に向かって、エリオットは自分の詩をイギリス的というよりはアメリカ的であると見た。その源において、情緒的なルーツにおいて、その詩はアメリカに由来していた。こんなエリオットの感懐が *The Four Quartets* の第3曲の命名に与って力があつたのであろう。この岩礁群に取り付けられた吹鳴ブイは、波のうねりで母港の方に向きを変える (Cf. ll.32-33)。エリオットの詩魂もまた幼い心の巣立った地へ、熱い望郷の思いで向かったのではあるまいか。

(2)

『四つの四重奏曲』の中の他の三つのすべてが「時」についての哲学的考察で始まっている一方で、“The Dry Salvages” だけは具体的な河の描写で始まる。

I do not know much about gods; but I think that the river
Is a strong brown god — sullen, untamed and intractable,
Patient to some degree, at first recognised as a frontier;⁽²⁾

明らかにこれはセントルイスの岸を悠揚と洗うミシシッピー河のことである。次の行で言う通り、この河は輸送の手段として役立ちはするが、いつも信頼するわけには行かず、その後は橋の建設者が直面する厄介な問題に過ぎなくなる。問題がいったん解決すると、都市の住民は茶色の神のことをほとんど忘れてしまうが、河は執念深く人間に忘れたことを思い出させる破壊者である。

エリオットは1888年セントルイスで生まれ、東部のミルトン・アカデミーに入学する16歳までこの地で過ごした。従ってミシシッピー河は、9行目までの観念的な分析とは異なり、子どもの心に忍耐強い友だちとして焼き付いている。

... but waiting, watching and waiting
His rhythm was present in the nursery bedroom,
In the rank ailanthus of the April dooryard,

In the smell of grapes on the autumn table,
And the evening circle in the winter gaslight.⁽³⁾

河はエリオットの幼時体験として魂に内在する。だからこそ次の1行がある。

“The river is within us, the sea is all about us;”

“The Dry Salvages” 第1楽章（以下、D.S. Iのように略称）の第二連は、まさしくニュー・イングランドの海の描写である。……波は花崗岩を抉り、浜辺にはヒトデ、カブトガニ、鯨の背骨……水たまりにも繊細な海藻やイソギンチャクがあって、子どもたちの好奇心をそそる。しかし海もまた人間の幸福の破壊者である。海は人間の失ったものを岸に打ち上げる。ちぎれた引き綱、砕かれた海老捕りの壺、折れたオール、外国の死者たちの着衣などである。

... The sea has many voices,
Many gods and many voices.
The salt is on the briar rose,
The fog is in the fir trees.
The sea howl
And the sea yelp, are different voices
Often together heard:⁽⁴⁾

これらの行は、感性豊かな幾夏を海岸で過ごしたエリオットにあって初めて語られ得る。次に列挙されるさまざまな海の声は、鋭敏な詩人の耳に聞き分けられる。索具の泣く声、水面に碎ける波の威嚇の声や愛撫の声、波の音、警笛の泣きわめく声、ブイの唸り、カモメの声。そしてこのとき、潮のうねりによって打ち鳴らされる浮標の鐘は、人間の「時」とは別種の時を刻むのである。

And under the oppression of the silent fog
The tolling bell
Measures time not our time, rung by the unhurried
Ground swell, a time
Older than the time of chronometers,⁽⁵⁾

海に出て戻らない夫を待ちあぐねる女たちは不安にかられ、真夜中すぎから未明に至るまで横になったまままんじりともせず、過去と未来を解きほぐし、繋ぎあわそうとする。そして彼女らが辿り着くのは、過去はみな偽りで未来には未来がないということだ。そんなとき、時は止り、しかも時には決して終わりがないのである。そして今もあり始原から在った大地のうねりは鐘を打ち鳴らす。

神になぞらえたミシシッピー河の威力の描写に始まり、詩人の流動の思いはニュー・イングランドの海に至った。そして八百潮の滔々たるうねりの打ち鳴らす鐘の音は、葬送の鐘の音にも似て、詩人に人生の短さと海洋に漲る永遠の命を思わせるのであった。

(3)

第二楽章 (D.S.II) では、海の嘆きの声が延々と引き継がれる。そして嘆きの歌の存在は第一連の悲痛な疑問文で強調される。

Where is there an end of it, the soundless wailing,
The silent withering of autumn flowers
Dropping their petals and remaining motionless;
Where is there an end to the drifting wreckage,
The prayer of the bone on the beach, the unprayable
Prayer at the calamitous annunciation?⁽⁶⁾

このセスティーナ（六行六連体）の第一の六行は続く五つの六行連で答えられるが、これら六つの連の表すものは「声なき嘆きに終わりはない」という一事である。海のない時代の来るはずもなく、残骸の散在しない海のあるはずもない。過去と同様、終点のある未来などあるはずはない。声なき嘆きに終わりはなく、凋落した花の凋落には終わりはなく、苦痛も動きもない苦痛の動きに終わりはなく、海の漂流物や漂流する難破物に終わりはない。あるのはただ付け足しだけ (There is the final addition)。結果的にはいたずらに日を重ね時を

重ねる。捨て去るべきものの残骸に囲まれ、無感動の年月を付加してゆくのみ。このセスティーナそのものが、最も悲しい詩として第二楽章の前半に置かれる。

そして後半は前半の諧調とは打って変わって、理屈っぽい、連の分け目のない35行の一団だ。詩人エリオットが成り損ねた哲学者エリオット——。その思考が方向もなく開陳される。

人が年をとるにつれてわかってくることがある。過去は別の図式を持ち、単なる連続を止める。あるいは発展さえもしない。さらに折々の苦悶もまた時間と共にいつまでも続くことがわかってくる。そしてエリオットは、自分の苦しみよりも他人の苦しみに思いを致す。人の苦しみをまのあたりに見た体験は、摩滅して丸くなり和らぐこともなく、いつまでも残る、とエリオットはいう。詩人自身の実生活の体験を踏まえて、ふと漏れ出た感懐でもあろうか。人々は変わり、ほほえみもするが、苦悶そのものは存続する、ともいう。そしてそれにすぐ続いて、ミシシッピー河が再び登場する。

Time the destroyer is time the preserver,
Like the river with its cargo of dead negroes, cows and chicken coops,
The bitter apple and the bite in the apple.⁽⁷⁾

「黒人の死骸をのせた」などというところに、侵略者イギリス人エリオットの酷薄さが垣間見えるとしても、北米大陸を悠然と貫流する大河を、これらの積み荷以上によく表現するものはあるまい。そしてその大河は、生きとし生けるものの命を破壊もし、太い輪廻の根幹をなして生を保存もする「時」を実に的確に捨象する。

河は海に注ぎ込み、その海は休むことなく流動する水のなかに^{とっこつ}突元とした岩を浮かべる。波がそれを洗い、霧がそれを隠す。それこそがドライ・サルヴェイジズである。穏やかな日には単なる記念碑にすぎず、航海できるときには危険標識となったこの岩も、季節が暗澹となり突然の嵐が襲うときには、かつて常にそうであったように水面に隠れ、船人の恐怖を呼び起こす。

隠れた岩礁によってあらわにされる人間のモータリティは、懐かしい幸いの日々であったケープ・アン¹の沖合いに不安定に漂っている。ここで詩人は、船

旅に出かける者たちに対するモータリティの自覚と出陣に際しての訓戒が必要と感じられた。次の第三楽章の主旨がそれである。

この第二楽章の詩形について、森山泰夫氏の有益な評釈がある。⁽⁸⁾ 全楽章について言えることだが、第二楽章では、「前半が叙情詩、後半が散文的な述懐」ということは先に考察したとおりである。前半の六行詩六連の並びについては、ルネッサンス期イタリアの詩形セステーナの最後の三行を省いたものと考えられる。セステーナと少々異なるが、二音節の脚韻（各連 a, b, c, d, e, f）をどの連でも繰り返し、1行4ストレスの規則を守る、という念の入れ方であることが指摘される。さらにフェミニン・ライムの悲哀の表現も着目されるどころである。

(4)

第三楽章では、全47行にインドの叙事詩中の英雄神クリシュナの言葉を一本の柱として通し、力強い口調で「未来に向かって突き進め」と説く。1, 2行の詩人のクリシュナの引用にはいささか譲歩が見られるが。

I sometimes wonder if that is what Krishna meant —
Among other things — or one way of putting the same thing:⁽⁹⁾

クリシュナは、古代インドの叙事詩 *Mahabharata* などに登場する英雄神で、エリオットはこの叙事詩中の挿話 ‘Bhagavad-Gita’ に依拠したと考えられている。

バーラタ族の王子の一人アルジュナが、一族の王位争奪戦で肉親と戦うことを嘆き、戦いを放棄しようとしたとき、彼の馬車の御者をしていたクリシュナが、利害を離れて使命を果たす行為こそ価値があると説いて、アルジュナの前に最高神ヴィシュヌの姿を現わす、というものである。クリシュナがアルジュナの前に姿を現したとき、クリシュナは多くの眼と多くの口をもった巨大な姿であった。河の満々と溢れる流れがまっしぐらに大洋へと疾走するように。アルジュナがクリシュナに「お前は何ものか」と訊ねると、クリシュナは「自分

は『時』だ、世界の破壊者だ」と答えたとい⁽¹⁰⁾う。

先の2行の譲歩の口ぶりは、「バガバッド・ギータ」を借りてエリオットが自分の所信を述べようとする際の弁明、といえようか。事実、多くの批評家が批判するこの楽章には、「バガバッド・ギータ」の主旨とは微妙に食い違⁽¹¹⁾うところがあり、森山氏、安田氏の逐行注にも微細にわたり指摘されている。

しかし、「ザ・ドライ・サルヴェイジズ」の中央に位置し、したがってエリオットの思想の最も直截な表明であると考えられる第三楽章で、すでに1927年の改宗以来オーソドックスなキリスト教の立場を護っているエリオットの中に、若き日に親しんだ東洋思想が顔を出すことは意義深いと言わねばならない。それは、セントルイスの生活を圧した大河と、ケープ・アンを洗う海だけでなく、インド思想への造詣が、エリオットのアメリカでの修業時代を如実に現すものに他ならないからである。

さて、クリシュナの教えのなかにこんな意味のこともあったか、と詩人は語り出す。

That the future is a faded song, a Royal Rose or a lavender spray
Of wistful regret for those who are not yet here to regret,
Pressed between yellow leaves of a book that has never been opened.⁽¹²⁾

また言う。

And the way up is the way down, the way forward is the way back.
You cannot face it steadily, but this thing is sure,
That time is no healer: the patient is no longer here.⁽¹³⁾

初め、詩はこんなベシススティックな雰囲気^がに満たされている。次には列車が出た後、乗客は席に落ち着いて寛ぎ、眠た気なりズムに体を託する。そんなとき、一つの声^がいう。

Fare forward, travellers! not escaping from the past
Into different lives, or into any future;⁽¹⁴⁾

またエンジンの音高い定期航路の船上で、航跡が後ろに広がって行くのをみ
つめながら、人は「過去のことは終わった」とか「行く手には未来がある」と
か思ってはならない、と詩人は説く。こちらの岸と向こうの岸、すなわち過去
と未来のはざまで、「時の潮が退いている今のように未来と過去を公平な心で
考えよ」⁽¹⁵⁾とする詩人の心は、アルジュナに教えるクリシュナの心でもある。そ
してこの意は、引用(12)と同じく、未来は過去の中に内包される、というエリ
オット一流の時間観に立脚するものである。

And do not think of the fruit of action.
Fare forward. O voyagers, O seamen,
You who come to port, and you whose bodies
Will suffer the trial and judgement of the sea,
Or whatever event, this is you real destination.⁽¹⁶⁾

海の嵐と遭難を最後の審判にも喩えて、詩人は、今このときを命の終焉と覚
悟することが必要だと強調する。そして最後までこの楽章は、アルジュナを諭
すクリシュナの知恵と厳しさを一貫して表現しているのである。

(5)

インド思想に貫かれた骨太の第三楽章からは一転して、第四楽章では叙情的
なカトリックの祈りの詩が現れる。この舞台はケープ・アンにある漁港の町グ
ロースターの Our Lady of Good Voyage Church で、ここは漁民たちの守護神
を祀る教会であった。港を見下ろす丘の上、プロスペクト・ストリートにあり、
漁民の守り手としてのマリアは、教会の装飾のあちこちに表されている。ファ
サードは白と青のドアをもち、二つの塔は青で、この色はマリアと結びつく。
建物上部のマリア像の左腕は帆船を抱き、右腕は平和を祈るように高く上げら
れている。教会内部の主調色はやはり青で、壁面には様々な型の帆船のレプリ
カが並び、祭壇のマリア像は右腕に船を、左腕に幼子キリストを抱く。この像
は黄金の冠を頂き、白いドレスに青いガウンで、その表情は悲しみをたたえて

美しい。

そう言えば、グロースター港外れの大西洋を望む盛り土道には、「海に沈んで行く人々——1623-1993」と台石に刻んだ舵輪を握る若者のブロンズ像があった。詩人は率直な言葉で、第一連では漁民のため、第二連では彼らの妻と母たちのため、そして第三連では海に失われて行った人々すべてのために、深い祈りを捧げる。

Lady, whose shrine stands on the promontory,

Pray for all those who are in ships, those

Whose business has to do with fish, ...⁽¹⁷⁾

いうまでもなく、漁民は世界の、全人類のメタファーである。妻たち母たちは、悲劇的に戦い逝った男たちを悼む世界の女たちを指す。

Also pray for those who were in ships, and

Ended their voyage on the sand, in the sea's lips

Or in the dark throat which will not reject them

Or wherever cannot reach them the sound of the sea bell's

Perpetual angelus.⁽¹⁸⁾

「貪る口」としての海のメタファーは、「花崗岩の歯」(The distant rote in the granite teeth, - Section I, 1.30)と呼応する。砂のアレルギーンは、「浜辺で祈る骨の祈祷」(The prayer of the bone on the beach, - Section II, 1.53)のエコーでもある。そして最終の二行の「絶えず鳴る海のお告げの鐘の音」によって、読者の耳にはドライ・サルヴェイジズに設えられたベルブイの「底波によって打ち鳴らされる鐘の音」(Section I, ll. 47-48)が聞こえてくるだろう。また第三楽章の前半のセスティエナの各連最終行にくり返される“annunciation”(Section II, ll. 54, 66, 85)が想起される。これらのうち、54行目、66行目の二つは小文字で始まり、「災厄の予告、死の予告」(the calamitous annunciation, the last annunciation)とされていたのに対し、85行目のものはただ一つ祈り得る「受胎告知の祈り」(Prayer of the one Annunciation)である。

ローマン・カソリックでいうアンジェラスの鐘は、朝に午に夕に、受胎告知を記念しての献身的な祈りを告げるための鐘であって、今論じている第四楽章183行目のアンジェラスは、インカーネイション（神の顕現）のシンボルとして機能している。ケープ・アンの岩礁のバルブイは、こうして人生につきものの苦患と死からの贖いの可能性を暗示する。そしてその前の行の否定語によって、その贖いの果たされない人々の悲劇性が一層強く感じられるため、岬の聖堂のマリアへの慰藉を求める祈りがますます切実な響きをもつのである。

(6)

第五楽章では、それまでの四つの楽章に充満していた水の要素——アメリカ大陸を貫流する大河とニュー・イングランド海岸——をイメージさせるシンボリズムはほとんど現れてこない。それはおそらく次の“Little Gidding”の火の要素につなぐための緩衝地帯としての配慮でもあろうか。

森山氏はこの楽章を指して「賑やかに始まって静かに終わる」と評する。⁽¹⁹⁾ またムーディは、思考と観照の詩行の中で平板な散文性に陥っている部分がある、⁽²⁰⁾ と言い、探究する精神の観点から見れば、扱われている材料の無意味さが目立つ、と批判する。特にそれは文体が直接に風刺を扱う場合に顕著である、とし、具体的にはこの楽章冒頭の‘To converse with Mars,’の箇所を指摘している。たしかに184行から198行にいたる15行の、日常的でない単語（haruspicate, scry, sortilege, pentagrams, barbituric acid etc.）の羅列と叙述は、「賑やか」で「無意味」と思われてならない。しかし翻って、それこそはエリオットの意図そのものではなかったか。比較的分かり易いパッセイジのみ取り上げよう。

... (to) dessect

The recurrent image into pre-conscious terrors —

To explore the womb, or tomb, or dreams; ...⁽²¹⁾

火星と交信したり、霊魂と語ったり、さまざまな占いで人の一生を測ったり、幾何学や化学や精神分析学を駆使したりすることが日常的な娯楽や新聞の特集

記事となってしまった現代人の心のあり方を、詩人は早くも40年代に端的に描いている。これらの俗事の時空における普遍性を示すために、エリオットは二つの舞台を準備する。

一つは東方の文化を想起させる古代の含蓄を伴った “The shores of Asia” であり、もう一つは近代ヨーロッパ文明を示すロンドンの商業地域 “The Edge-ware Road”⁽²²⁾ である。これら正反対の二つの文明のどちらにも、詩人は人々の意味を見出せない虚しい営為を見てとっている。

Men's curiosity searches past and future
And clings to that dimension. But to apprehend
The point of intersection of the timeless
With time, is an occupation for the saint —⁽²³⁾

しかし私達ふつうの人間には突然に訪れる瞬間しかない。

For most of us, there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time,⁽²⁴⁾

それは時間の中にあり時間の外にある時間。さっと射し込む一筋の日光の中に、目に見えず香り立つタイムのかおりの中に呆然として、冬の稲妻か滝に打たれたように、音楽は聞こえないが自分が音楽そのものであるように、心の底でそれを聴いている状態だ。

The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music⁽²⁵⁾
While the music lasts.

これら至福の時間を示すシンボル群は普遍的な内包する意味をもっているが、エリオットの技巧のリアリズム、新鮮な独創性、活力によって、インパクトと伝達力を獲得する。これらのシンボルは、伝統的にもっている意味の重さと権

威と同時に、新しく創造された深重な意義をもっている。それらは神の顕現 (Incarnation) のヒントであり表象なのである。

Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action.
The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation. ⁽²⁶⁾

一瞬の恍惚の啓示は人に神の顕現の例証を与える。彼の余生は祈り、遵守、自制、思惟そして行動である。このゴールに達した者にとって、過去と未来は征服され、和解する。

Here the past and future
Are conquered, and reconciled, ⁽²⁷⁾

そして彼らの生は意味ある現在の中に全うする。このゴールは並みの者にとってはほとんど到達不可能であるかも知れないが、それでもなお、非時との合一に達するための努力そのものが価値あり、と現実主義者エリオットは確言する。そして「正しい行為は過去からもまた未来からも自由なのだ」と。⁽²⁸⁾

For most of us, this is the aim
Never here to be realised;
Who are only undefeated
Because we have gone on trying; ⁽²⁹⁾

こんな謙譲のことばは、次に続く “The Dry Salvages” 全楽章の結語によって、平和と静けさの中に完結する。

We, content at the last
If our temporal reversion nourish
(Not too far from the yew-tree)
The life of significant soil. ⁽³⁰⁾

ここには二つの風景に有意のシンボルが含まれる。一つは、教会の墓地のイ

チイの木である。他の一つは、意義深い土への言及である。前者は稔り多い人生の終わりに得られる霊的再生を暗示し、後者は達成された魂の豊饒の土地を想起させる。

それはエリオットの詩にあまりにしばしば現れた空虚に汚された魂の、不毛で何ものを産み出すこともない荒れ地と真っ向から対立する、平和で稔り豊かな黒土への没入である。

イチイの木はどこに根を下ろしているのだろうか。一貫して水をテーマとした“The Dry Salvages”にふさわしい結末は、やはりアン岬に舞台を置きたい。Good Voyage Curch の中庭の墓地こそ、人生固有の苦悩と死からの購いの可能性を示唆し得るにふさわしい土地ではあるまいか。この希望は「未来は過去とは別なるもの」との希望ではなく、「私達は自己から逃れ得る」という希望でもない。それは現在の希望である。召命の希望、崇高な善をのぞむ希望である。

この希望は世界を刷新する。そして詩人に自然の世界は恩寵の野であることを感じさせる。神秘主義的な意味では、この詩の主題は“Incarnation”（神の顕現）であり、それによって時は永遠に結合される。この詩のすべての“Annunciation”（御告げ）はただひとつ受胎告知の合理性をもつ。⁽³¹⁾

詩の各所に鏤められた死の告知の鐘は、この最終部分で再生の告知であったことが分かる。郊外の自然の舞台に埋没することにより、落ち葉は新しい生命の養分となる。それは、連綿と続く歴史の有意性を支える。*The Four Quartets* 第三曲の終末を締めくくるに十分な重さと静けさを保つ4行である。

注

- (1) Cf. Lyndall Gordon: *Eliot's Early Years*, Oxford, 1977, pp.2-3.

The shadowy exemplary figures that haunt Eliot's poetry may be traced back to the model grandfather, whom Emerson called 'the Saint of the West', to the New England mother's heroes of truth and virtue, to the hardy fishermen of Cape Ann, Massachusetts, and the sockpool and the silences between the waves that shaped Eliot's religious imagination.

- (2) T.S.Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber, 1969, "The Four Quartets" pp.184-190, D.S.I, 1-3.
- (3) Ibid., D.S.I, 10-14.
- (4) Ibid., D.S.I, 24-30.
- (5) Ibid., D.S.I, 34-38.
- (6) Ibid., D.S.II, 49-54.
- (7) Ibid., D.S.II, 115-117.
- (8) T.S.エリオット, 森山泰夫注・訳『四つの四重奏曲』大修館, 1980, p.97.
- (9) Eliot, *op.cit.* D.S.III, 125-27.
- (10) Cf. 本田錦一郎『T.S.エリオット研究序説』篠崎書林, 平成2, p.367.
Nancy K. Gish, *Time in the Poetry of T.S.Eliot*, Macmillan, 1984, pp.239-242.
- (11) 森山泰夫注・訳『四つの四重奏曲』pp.103-106.
安田章一郎『荒野の中の批評』京都・修学社, 1998, pp.239-242.
- (12) Eliot, *op.cit.* D.S.III, 126-28.
- (13) Ibid., D.S.III, 129-131.
- (14) Ibid., D.S.III, 137-38.
- (15) Ibid., D.S.III, 153-54.
- (16) Ibid., D.S.III, 161-64.
- (17) Ibid., D.S.IV, 169-171.
- (18) Ibid., D.S.IV, 179-183.
- (19) 森山『四重奏曲』p.108.
- (20) Cf. A. David Moody, *Tracing T.S.Eliot's Spirit*, Cambridge, 1996, p.160.
- (21) Eliot, *op.cit.*, D.S.V, 192-95.
- (22) Ibid., D.S.V, 198.
- (23) Loc.cit.
- (24) Ibid., D.S.V, 201-202.
- (25) Ibid., D.S.V, 206-212.
- (26) Ibid., D.S.V, 213-15.
- (27) Ibid., D.S.V, 218-19.
- (28) Ibid., D.S.V, 224-25.
- (29) Ibid., D.S.V, 226-29.
- (30) Ibid., D.S.V, 230-33.
- (31) Helen Gardner, *The Art of T.S.Eliot*, Faber, 1946, p.176.